第 54 卷 第 3 期 北京大学学报(哲学社会科学版) Vol. 54, No. 3
2017 年 5 月 Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences) May 2017

哲 学 研 究

论倪瓒绘画的“绝对空间”

朱 良 志

(北京大学 哲学系,北京 100871)

摘 要: 元代艺术家倪瓒的绘画创造了一种独特的空间形式,可称为“绝对空间”。它是“绝于对待”的,超越人与外境的相对性;又是瞬间生命体验的记录,具有“独一无二”、不可重复的特点。这是一种生命空间,而非物理空间;虽托迹于形式,又超越于形式。其中体现的截断联系、消解动力、超越时间和小中见大等特点,受到画家生存哲学和艺术观念的影响。

关键词: 倪瓒;绘画;绝对空间;小中现大

中图分类号:J 01 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2017)03-0061-15

元代艺术家倪瓒(1306—1374),字云林。他的绘画,创造了一种“绝对空间”,此空间具有非对境、截断联系、消解动力、非时间和非计量等特点。这一空间模式创造的影响,明清以来溢出绘画领域,成为中国艺术哲学中以小见大、当下圆满思想的代表性语言。

一、“绝对空间”的概念

云林是一位极具创造力的艺术家,他的艺术影响了六百余年来中国画乃至中国艺术的进程。云林绘画创造出一种独特的空间形式,虽出于晚唐五代以来大家之脉(如荆浩、关仝、李成),但究竟成其一家之法。其画面目主要有二:一是山水画,多于寒山瘦水中着萧疏林木;一是窠木竹石图(其墨竹图也可归入此类),由文同、苏轼一脉开出,往往只是一拳怪石、几枝绿竹,略其意趣而已。造型简单,甚至画面有重复之嫌。但就是这样一种空间形式,后世无数人临仿,像沈周、文徵明、董其昌等一代大师都感叹难以穷其奥妙①。对其空间的解释,如从母题、画面结构等寻找图像形成的历史脉络和时代特征,进而上升到表意的分析,这种风格学的研究思路,虽不无价值,但也常有不相凿枘之处②。云林的空间,是一个独特的生命宇宙,受制于他的生存哲学和艺术观念,从其思想深层分析其形成的原因,是一不可忽视的角度。

云林画具有突出的“非空间”特点。他的画当然是视觉中形成的“造型空间”,具有物态形式、空间位置和运动倾向等视觉艺术的基本特点。然而云林却视这一空间为幻而非实的形式。他为朋友画竹,题跋却说,说它竹子可以,说是芦苇、桑麻也无妨,外在的物象形式并不重要,他的意趣在“骊黄牝牡之外”③,他作画的目的是要传达胸中

收稿日期:2017-03-08

作者简介:朱良志,男,安徽滁州人,北京大学哲学系教授。

① 如沈周自题《古木幽篁图》云:“倪迂妙处不可学,古木幽篁满意清。我在后尘聊试笔,水痕何涩墨何生?”

② 夏皮罗说:“描述一种风格涉及艺术的三个方面:一为图式因子或母题,二为造型结构关系,三为一种特殊个性的‘表现’。”(Meyer Schapiro,”Style”,1953,in Preziosi,in The Art of Art History. A Critical Anthplogy,ed. Doneld Preziosi,p145.)

③ 倪瓒《跋画竹》:“以中每爱余画竹,余之竹,聊以写胸中逸气耳!岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉?或涂抹久之,它人视以为麻为芦,仆亦不能强辨为竹,真没奈览者何,但不知以中视为何物耳?”(《清　阁遗稿》卷十一)他又说:“虽不能规摹形似,亦颇得之骊黄牝牡之外也。”(《清　阁遗稿》卷十三《答张藻仲书》)本文引云林语,若不特加说明,均引自《清　阁遗稿》十五卷本(万历刻本),由云林八世孙倪珵所辑。

之“逸气”①。他为好友陈惟寅作画,题诗云:“爱此枫林意,更起丘壑情。写图以闲咏,不在象与声。”②不在象与声,是他一生绘画之蕲向。如他画一片空阔的江岸,并非为呈现江岸相貌,也不在叙述江岸所发生的事,画中树木、江水、远山、孤亭等虽是寻常之物,经其纯化处理,“都非向来面目”③,成为展现其生命体验的形式。

空间在人视觉中形成,通过视觉将诸物联系起来。而云林创造的这一世界,显然不能仅从视觉角度去把握。视觉空间强调视觉源点(观察者位置),强调在视线中构成的四维关系(长宽高及时间变量关系)。而云林之空间不是依视觉源点位置来确定,其源点是飘移的。空间序列也不依视觉而展开,心灵的秩序代替了外在观察的秩序。它不是焦点或散点的问题,那终究还是透视问题,云林的空间创造是通过一个虚设的意度去整合空间序列。如果说这是造型空间,那应该是意度空间。超越视觉逻辑、尊重生命感觉是其根本特点。

如《渔庄秋霁图》(藏上海市博物馆),董其昌认为,此为云林晚岁极品④;安岐认为,此画为云林“绝调”⑤,此可谓云林后期之代表作品。画面中央近景处,焦墨画平峦上枯树五株(所谓孤桐只合在高岗),向空天中伸展,体势昂扬,中段空景,以示水体,向前乃是沙岸浦溆,以横皴画远山两重,约略黄昏之景。这当与他在太湖边生活的视觉经验有关,站在近岸,朝暮看太湖远山,就有这样的感觉。而这又非视觉经验的直接呈现。“悲歌何慨慷”(云林题此画语)——江城暮色中,风雨初歇,秋意已凉,正所谓袅袅兮秋风、洞庭波兮木叶下,云林于此画一种悲切,一种高旷,一种乾坤了望眼、不意自彷徨的精神,突出“凤凰鸣矣,于彼高冈;梧桐生矣,于彼朝阳”(《诗经·小雅·卷阿》)的潇洒。意度主宰着画面空间的选择,不是由江岸视觉源点的远望所及,只是突出树、石等符号,略去种种(包括小舟、行人、暮色中的鸟),虚化种种(陂陀中的沙水,也非目击下存在之样态)。一切皆出于意度衡量之需要,需要在苍天中昂藏得法的高树,需要一痕山影的空茫,就尽意为之,而题诗中所说的“翠冉冉”“玉汪汪”等,一无踪迹⑥。画与王云浦的渔庄实景并无多大关系,系一种精神书写。

普林斯顿大学教授牟复礼(Fredrick. W. Mote)说:“中国文明不是将其历史寄托于建筑中……真正的历史……是心灵的历史;其不朽的元素是人类经验的瞬间。只有文艺是永存的人类瞬间唯一真正不朽的体现。”⑦记录瞬间直接的生命体验,是云林艺术的基本特点。如他在夏末秋初送别时所画《幽涧寒松》(藏故宫博物院;参见本期封三),萧瑟中注入了冷逸和狷介的情怀;为一位家乡医生所画《容膝斋图》(藏台北“故宫博物院”;参见本期封三),将对故乡的思念和对人生命存在的体察溶入其中。通过瞬间而成的“书法性用笔”(笔迹)和空间组织形式,记下当下的体验,创造出独一无二的空间形式。沈周等叹息云林之画难以接近,正在于形式本身所载动的瞬间生命体验是不可重复的,纵然绘画圣手,也难以临仿。

云林这种记录瞬间体验的纯化空间可称为“绝对空间”,不是物理学中与相对空间区别的绝对空间,那究竟还是一种物理空间形式。这里所言“绝对空间”,依中国哲学的概念(如庄子的“无待”、唯识宗所说的“无依”),强调其“绝于对待”

① 逸气,当然不是画史上所说的愤懑不平之气(表现对异族统治的不满),与五代北宋以来的“四格”说也没有多大关系,此“逸”大要在逸出规矩,超越表相,落在直接的生命觉悟和对生命真性的觉知上。

② 《清 阁遗稿》卷二,此为陈惟寅作画并题诗。

③ 清吴升《大观录》卷十七:“迂翁画大抵平远。山峰不多作树,似此高崖峭壁,具太华削成之势,大树小树,点叶纷披,都非向来面目。乃知此翁绘妙中扫空蹊径,有如许大手笔也。”

④ 董其昌说:“此《渔庄秋霁图》,尤其晚年之合作者也。”(据李佐贤《书画鉴影》卷二十著录)

⑤ 安岐《墨缘汇观》卷三。

⑥ 此画云林自题云:“‘江城风雨歇,笔砚晚生凉。囊楮未埋没,悲歌何慨慷!秋山翠冉冉,湖水玉汪汪。珍重张高士,闲披对石床。’此图余乙未岁戏写于王云浦渔庄,忽已十八年矣。不意子宜友契藏而不忍弃捐,感怀畴昔,因成五言。壬子七月廿日瓒。”

⑦ 引见方闻:《为什么中国绘画是历史》,《中国艺术史九讲》,上海:上海书画出版社 2016 年版,第 86 页。

的特性,超越视听等感官与外境的相对性;更强调它是瞬间生命体验的记录,是“独一无二”的,是无对的。它是生命空间,而非物理空间;虽托迹于形式(如物态特征、存在位置、相互关系),又超越于形式。一朵开在幽谷中的兰花,也是一个“圆满俱足”的生命宇宙,就因其“绝对性”。正因它是“绝对”的,所以并无残缺,不需要其他因素来充满;也因其“绝对”,其意象总是孤迥特立,不可重复,无法模仿。

此“绝对空间”类似于《庄子》的“无何有之乡”。《逍遥游》记载惠子讽刺庄子的大而无当,不中规矩,无所为用。庄子说:“今子有大树,患其无用,何不树之于无何有之乡,广莫之野,彷徨乎无为其侧,逍遥乎寝卧其下。不夭斤斧,物无害者,无所可用,安所困苦哉?”①“无何有之乡”有四个特点:一、就存在本质言,这是人生命寄托之所:“乡”即有生命故园意,也即本文所言之“生命空间”。二、就存在状态言,此为非物质的存在,它是“无何有”的,如成玄英疏所云:“无何有,犹无有也。莫,无也,谓宽旷无人之处,不问何物,悉皆无有。故曰无何有之乡也。”②三、就视觉感知而言,此为无空间方位的存在,纵目一望,不知何居;四、就与人的关系而言,这是一种不与人作对境的存在,它是“绝于对待”的。这四个方面恰是云林“绝对空间”创造的核心意义。

云林的画超越物质(欲望)、超越形式(知识)、超越身累(情感),有飞鸿灭没之韵,膺淡月清风之志。他以洞破历史的眼看世界。他有诗云:“笑拂岩前石,行看海底尘。”海枯石烂,沧海桑田,永恒并不存在,世界变化不已,沾滞于物象,斤斤于利益,终究为世所戏。他将强烈的历史感,寄托于超越历史表象的努力中。似乎他的艺术就是为了“勘破”的,勘破世相,勘破红尘,勘破流光逸影。他带着这份超越意,弹琴送落月,濯缨弄潺湲;他满负一腔凌云志,任波光浮草阁,苔色上春衣。

云林通过一系列方式来创造他的“绝对空间”,下面分别谈几个主要方面。

二、泛泛:超越对境关系

超越对境关系,出现于画面空间的,不是外在于我的物象(心对之物),不是我欣赏的审美对象(情对之景),也不是象征或隐喻某种情感概念的符号(意对之象),而是在生命体验中,构造出的生命图式。在纯粹体验中,将人的知识、情感、欲望等悬隔起来,一任世界依其“性”而自在呈现。就像云林在自题《南渚图》诗中所说:“南渚无来辙,穷冬更阒寥。水宽山隐隐,野旷月迢迢。”在寂寥之中,远离外在喧嚣和内在躁动,如在冬日寂然的天地中,水落石出,世界依其本相而呈现,让感觉中的“山光月色”活络起来,虽然画面中并无山光月色。它的重要特点就是“对象感”的解除,亦即“境”的超越。

云林艺术中存在两种不同的“境”。一是心对之境,如物、象、景等,可称为“外境”。此“境”是在对象化中产生的。云林说他的画“不在象与声”,此声色之境是他要超越的对象。一是自在兴现之境,可称为“实境”。心物一体,既无心对之境,又无境对之心。

“外境”与“实境”的区别,是由人的观照态度不同所造成的。因此,不存在对外在世界的背离,诸法即实相;也不存在改造“外境”使其合于“实境”的问题,而在于人观照态度的变化。超越对象化,从世界的对岸回到世界中,在纯粹生命体验中,方可达于冥合物我的境界。

云林认为,要超越外境,就必须存有“无住”“不系”的觉悟之心。他画中萧散疏落、简淡冷漠的气氛,他的寂然不动、似要荡尽一切人间风烟的形式,都与此思想有关。无住、不系的思想来自道禅,又融入他特别的生命体验,成为体现云林空间创造的思想支撑点。云林推崇道禅的“无滞境”

① 《庄子》一书对“无何有之乡”多有论及。《应帝王》:“予方将与造物者为人,厌,则又乘夫莽眇之鸟,以出六极之外,而游无何有之乡,以处圹埌之野。”《列御寇》:“彼至人者,归精神乎无始,而甘瞑乎无何有之乡,水流乎无形,发泄乎太清。”

② 成玄英:《南华真经注疏》卷一。

思想①,他有诗咏叹孤云:“烟浦寒汀雨,吴山楚水春。绝无凝滞迹,本是不羁人。鸛鹤同栖息,蛟龙任屈伸。自嗟犹有累,斯世有吾身。”②心中有累,因吾有身;及其无身,便无所累。无身,不是外在身体的消失,而是超越身心的沾系,与物同流,目无留形,心无滞境,与世浮沉,所谓“身同孤飞鹤,心若不系舟”③。如其《画偈》所说:“根尘未净,自相翳晦。耳目所移,有若盲聩。心想之微,蚁穴堤坏。”④耳目所移,对境心起,人为外境所束缚,便如“盲聩”。若去除沾系,便有离朱之目,可洞穿世界的表象;有千里之耳,可谛听世界微妙的音声。后人有以“冥冥漠漠”“思入长空动杳冥”来评云林画,都是强调其心无所系、心境冥合的特征。

云林绘画空间创造,一如庄子所说的“寓诸无竟”(无竟,即无境,亦即“无何有之乡”)⑤,一片无来由的空间,上不巴天,下不着地,无所从来,无所从去。如他画中的亭子,是人居所的纯化符号,也即他所谓“蘧庐”。在空间方位上,它被置于“无何有”之地,如他所说:“亭子清溪上,疏林落照中。怀人隔秋水,无复问幽踪。”秋水缅邈,江天空阔,一亭翼然于清溪之上,夕阳余晖在萧疏林木里洒落,空空落落,一无所系。沈周式的亭中清话在这里不见,人活动的具体空间被抽去,空亭寂寞于天地之间,所谓“乾坤一草亭”,成为一种艺术哲学的宣说。

宋元以来以云林为代表的绘画空间创造,循着物象——声色——境界的渐次超越模式。物象显现声色,声色表现意义。物象是具体的存在;声色是与人意识相接(所谓耳之于声、目之于色)而产生的,是人情感和知识投射的产物;而境界是在瞬间体悟中,脱略声色,还归世界(不是还归于外在物象,那还是被人的意识等剥夺的声色世界)所创造的生命宇宙。也就是龚贤所说的“忽地山河大地”的敞开。如云林画萧疏寒林,不是要彰显树的名、形、用,表现声色的存在,如佛经上说,若以色见我,以音声求我,是人行邪道,不能见如来,它通过体验创造一个生命宇宙,呈现意之清、之独、之洒脱、之脱略凡尘(不是概念和情感的“表现”)。云林的树,没有光,如有光在;不在招引,却引人腾踔。“因君写出三株树,忽起孤云野鹤情”,正是言此。萧疏林木立在高地,四面空阔,没有遮挡,下有窠石,是在说“立”意,更在说“风”意,说从容,说潇洒,说长天中的飞舞,说空阔中的腾挪。李日华所谓“其外刚,其中空,可以立,可以风,吾与尔从容”是也。他的竹,忽依在石边,或一枝跃出,不随风披靡,抖落一身清气。其画要聊抒胸中逸气,此“逸气”非压抑之气、不平之气,乃是纵逸于天地、高蹈于古今之气,不为“连环”世相缠绕之气。与韩愈“不平之气”迥然相别,它恰恰是至平之气、不生不灭之气、不爱不憎之气。

云林的无对境艺术哲学,不是对“境”的否弃,而是于具体的“境”中成就其绝对的生命境界,不在境,又不离于境,所谓“即外境即实境”。黄山谷说:“法不孤起,仗境方生。”⑥他将此视为一条重要的艺术原则。此语来自禅宗,禅宗强调,“心不自心,因色故有”(马祖语)、“法不孤起,仗境方生”(希运)。希运甚至说:“一切声色,是佛之慧目。”⑦不离声色,不落声色。缘境而生,于境中超越境。

云林的绘画空间创造,不系于境,又不离于境。他奉行一种“泛泛”哲学,“泛泛”如江上之鸥,无碍于世,随境宛转,不住一念,外相无系于心,所谓水自漂流山自东。其《恻恻行》诗云:“天

---

① 北宋计有功《唐诗纪事》卷七十二:“吕温在道州戏赠云:‘僧家亦有芳春兴,自是禅心无滞境。君看池水湛然时,何曾不受花枝影?’”

② 《清　阁遗稿》卷三,《孤云用王叔明韵》。

③ 《答徐良夫》,《清　阁遗稿》卷二。

④ 《清　阁遗稿》卷一。

⑤ 《庄子·齐物论》说:“和之以天倪,因之以曼衍,所以穷年也。忘年忘义,振于无竟。故寓诸无竟。”

⑥ 《豫章黄先生文集》卷二十八。

⑦ 据《指月录》卷十引。

地真旅社，身世等行客。泛泛何所损，皎皎奚自益。"①历史的陈迹所昭示于人的，不是对荣名的仰慕（"皎皎"），而是放下利名的追逐，"泛泛"与世优游。"坐叹辛夷紫，还伤蕙草碧"（云林语），辛夷初发如笔，北人呼为木笔花，如笔的辛夷滔滔地说，宣泄着自己的欲望（皎皎），而路边无人注意的兰蕙小草没有声音，没有宣说，自在地存在，无言而足堪人怜，他所重正是这自在呈现之境。"不知人事剧，但见青山好"（云林），他强调不以人的欲望去征服世界，不将世界"对象化"，让一切既定的法则、等级的序列、高下尊卑的预设，都在西风萧瑟中落去，唯剩下人真实的性灵面向世界。

云林反对"皎皎"的叙述性、记录性表达，其画中"无人之境"就与此有关。云林画不画人，所谓"归来独坐茆檐下，画出空山不见人"（云林语），这在画史上曾引起热烈讨论。云林最喜欢"荒村寂寥人稀到"（上海博物馆藏云林《溪山图》自题语）的境界，其画中的空间是无人活动的世界，主体消失了，故事讲述者消失了，对象也消失。张雨评云林画为"无画史纵横气息"，不像历史上纵横家那样，有滔滔的诉说（即云林所言"皎皎"），就突出其画的"非叙述性"特点。

三、萧散:淡化联系纽带

朱熹曾说:"两物相对待故有文，若相离去，则不成文矣。"②从天文到人文，一切创造都是在对待与流行中完成的。中国哲学这方面的思想有三个要点:一是相互对待;二是在对待中形成联系;三是在联系中有流动。这一思想深深影响着中国艺术的发展，如人们所说"一阴一阳之谓道"是书法的根本法则，就是强调流行与对待之关系。

但云林的绘画（包括其书法）的根本特点却是"散"，似乎云林一生艺术的努力，就在截断这种关联。"寒池蕉雨诗人画，午榻茶烟病叟禅"③，这是元末明初诗人高启（1336—1374）心目中的云林形象，云林的艺术也像他的为人，以萧散历落著称。熊秉明在研究李叔同书法时说:"弘一法师的字不飘逸，相反，带有一种迟重，好像没有什么牵挂。他的字可说是'疏'。"④熊先生所说"好像没有什么牵挂"的"散"的特点，正是云林书画艺术的根本特点。

"散"（或称"萧散""散淡""萧疏"等），是五代北宋以来中国艺术创造出现的新倾向，它是与联系、秩序、整饬感相对的一种审美倾向，与传统士人追求孤迥特立、截断众流的思想有关。明初松江顾禄（谨中）感慨地说:"萧散云林子，诗工画亦清。"⑤云林的艺术将"散"的审美倾向推向极致。他有"云林散人"之号，元末以来艺道中人也多注意到其艺术的萧散特点⑥，甚至有人将他称为"散仙"⑦。

李日华平生好云林之作，读过云林之作数十本，他认为云林由营丘家法中传出，"萧散"二字是其所得真诠。但他说:"古人林木窠石，本与山水别行，大抵山水意高深回环，备有一时气象，而林石则草草逸笔中见偃仰亏蔽与聚散历落之致而已。李营丘特妙山水，而林石更造微，倪迂源本营丘，故所作萧散简逸，盖林木窠石之派也"⑧。他认为山水与林木"别行"，如果画山水，必追求高

---

① 《清　阁遗稿》卷二。

② 这样的观点朱熹多次谈及，语略有异，但意思是明晰的，《朱子语类》卷七十六:"两物相对待，在这里故有文;若相离去，不相干，便不成文矣。"清刘熙载《艺概》卷一概括云:"朱子语录:两物相对待，故有文;若相离去，则不成文矣。"

③ 高启云:"名落人间四十年，绿蓑细雨自江天。寒池蕉雨诗人画，午榻茶烟病叟禅。四面荒山高阁外，两株疏柳旧庄前。相似不及鸥飞去，空恨风波滞酒船。"（《高太史大全集》卷十五《集倪隐君元镇》）

④ 熊秉明:《弘一法师的写经书风》，见《熊秉明全集》第五卷，安徽教育出版社即将出版。

⑤ 引见李日华:《味水轩日记》卷二，这是顾禄在云林《南渚图》上的题跋。

⑥ 明杨士奇《东里集》之《东里诗集》卷三《题倪元镇画》:"琴床书几一尘无，散发云林不受呼。"明张大复《梅花草堂集》卷十五《倪伯远克葬作此诗以美二张》:"萧散倪元镇，高山在上头。前冈松桧合，曲涧水云浮。"

⑦ 王汝玉题云林《清远图》云:"清　高人一散仙，常留遗墨世间传。"（见《石渠宝笈》卷三十八引）

⑧ 据张丑《珊瑚网》卷三十四所引。

深回环之势,故不脱整饬、联系和流动,而画窠石林木就不同了,可以在萧散历落中出高致。云林多画林木窠石,所以画风萧散。这样的看法并不确切,其实云林的画无论山水还是林木窠石,都以萧散为崇高境界追求。

云林萧散贯彻在笔墨之迹中,贯彻在空间组织乃至境界追求等整个过程中。王蒙乃云林密友,他们一起切磋艺道,引为知己,二家并臻高致,然取向却有不同,王蒙密而紧,云林散而逸。王蒙说“五株烟树空陂上,便是云林春霁图”①,他极赞这散中的深韵。一生崇尚云林的沈周,常常为自己学云林不得而苦恼。故宫藏沈周十七开《卧游图册》,有一开为仿倪作品,上有自题诗:“苦忆云林子,风流不可追。时时一把笔,草树各天涯。”他极力追摩云林萧散历落的风神,画面也疏朗,不拍塞,一湾瘦水,几片云山,几棵萧瑟老树当立,云林的这些当家面目都具备了,然而画成之后,远远一观,却是“草树各天涯”——云林的萧散没有得到,却落得个松散的结果。

云林的萧散,不是松散。“莺啼寂寂看将晚,花落纷纷稍觉多”②,其中有妙韵藏焉。王行题其《林亭远岫》说:“乱鸿沙渚烟中夕,黄叶江村雨外秋。”乱鸿灭没,在夕阳余影里,在长河无波处,散中有深韵。文衡山说:“平生最爱云林子,能写江南雨后山。我亦雨中聊点染,隔江山色有无间。”山色有无间,似有而非有,云林萧散的形式,成为他的“最爱”。

他的画尽力避免牵扯系联,像故宫藏《秋亭嘉树图》立轴,远山以折带皴画出,圭角毕露(与传统艺术论所言不露圭角颇异),有棱棱风骨,更有斩截之势,似乎要切断山的绵延,切断与湖面的环抱之势。他的山水林木之作,没有藤萝的缠绕,没有江流的盘桓,没有山水相依,总是脉脉寒流,迢迢远山,孤独的小亭,互不相关的疏树,没有人的活动,没有江中的舟楫,没有岸边的待渡,没有亭中的絮语,没有空山间的对弈,没有瀑布前人的流连。《秋亭嘉树》自题诗说“忽有冲烟白鹤双”,画面中全无踪迹。纽约大都会藏云林《江渚风林图》,自题云:“江渚暮潮初落,风林霜叶浑稀。倚杖柴门阒寂,怀人山色依微。”树是稀的,潮是落的,山色在依微间,光影在暮色里,人在寂寥中。

云林精心营构的世界,往往是你想到应该出现的东西似乎都飘走了。他作《林亭晚岫》,自题云:“十月江南未陨霜,青枫欲赤碧梧黄。停桡坐对西山晚,新雁题诗小着行。”但这里无鸟亦无船,更无人在观看。题画者赵觐说:“山中茅屋是谁家,兀坐闲吟到日斜。坐客不来山鸟散,呼童吸水煮新茶。”远山中野亭,主客相会之所,客亦未来,鸟已散去,就是这样寂然地自在。他的画,花落下了,云飘去了,水流至远处,浦溆荡出了岸,远山在叆叇中踪迹难寻,萧瑟的林木,独对苍穹,草啊树啊,各各一天涯,互相不粘附。与王蒙不同,云林的画不做收束的功夫,一任世界从他的手中、眼中、心中,云散风吹去。在云林看来,当人无可把握世界之时,一切的执着,一切的沉溺,一切的计较和思量,等同愚蒙。《云林画谱》谈及画藤蔓:“树上藤萝,不必写藤,只用重点,即似有藤,一写藤,便有俗工气也。如树梢垂萝,不是垂萝,余里中有梓树,至秋冬叶落后,惟存馀荚下垂,余喜之,故写梓树,每以笔下直数条,似萝倒挂耳。若要茅屋,任意于空隙处写一椽,不可多写,多则不见清逸耳。”③存世此作可能非出云林手,但所言之语,符合云林整体思路。他从书法中取来“万岁枯藤”的古法,自天垂地,萧瑟地倒挂,苍莽中似要斩断千年的牵挂。屋宇多多,便有世俗风烟相,他早年画中还有零落点缀,晚年之作中基本省略,空落落的世界里,让清气流荡。缠绕、裹胁、覆冒、回抱、映衬、避就、顶戴、排叠、疏密、向背、朝揖、撑拄等形式法则建立起的关联④,那种在所谓

---

① 《春霁图》是一件流传很广的作品,今不见。《清河书画舫》《式古堂书画汇考》以及吴其贞《书画记》等均有载。

② 云林自题《题南渚春晚图》,见《石渠宝笈》卷八。

③ 《石渠宝笈·重华宫》所录《云林画谱》,今藏台北故宫博物院,容庚以此为伪,而黄苗子认为可能是真。而我以为伪作的可能性比较大。所涉的思想符合倪云林的想法。

④ 传唐欧阳询率更三十六法,在北宋以来书学中影响甚大,多为形式关系性原则,这一原则在绘画者也广泛存在,也就是形式之间的相互关系之存在。据孙岳颁《佩文斋书画谱》卷三所引。

“书法性用笔”中外延所形成的空间张力,在此都被颠覆,只是一任空落落地。

云林的艺术世界,极力突破“某地存在某物”的空间序列。落于何方、处于何位之“方位”,在云林这里,都化入恍惚幽眇间,“方位”只在“方寸”间。研究界常说他的构图,延续传统一河两岸格局,天在上,地在下,中间一亭,似为人居之所。但又不能过于执实看待,因他与董巨李郭等前代山水大家的习惯构图方式迥异,“不确定的方位”才是他构图的基本准则。一河两岸,远近分列,平远展开,那是视觉中的延展,云林的空间是超视觉的心灵空间。

“疏林落日草玄亭”是云林艺术的一个象征。暮色里,疏林下,总有一个阒寂的小亭,向上是缅邈的江面,向远为伸展的远山。像秋亭嘉树、江亭山色、松林亭子、江亭望山、溪亭山色等画名所显示的那样,似乎云林只在突出江边、林下的这个小小的亭子。其实,云林的小亭,是一无定的所在,是疏林落日中飘渺的存在,是一幻化形式。它是人现实居所的抽象符号,被置于江边林下,与其说是借以确定人的位置,倒不如说为了超越世相、会同玄冥的特别安排。正像苏轼所说的“此身已是一长亭”①。他的画山色在有无间,亭子也在有无间。这亭,如老子的“谷神”——空谷之神,是“无何有之乡”的一典型符号。他诗中说:“屐蹑苔衣破,窗承树影圆。空亭无与语,长夏曲肱眠。”亭子强化了他寂寞的语汇。

其题画诗多有“苔石幽篁依古木”“素树幽篁涧石隈”“古木幽篁偎石根”之类的句子,似乎他要突出形式之间的“依”“偎”关系,但实际里他所强化的是一种“无赖”——无所依着的关系,这几乎成为他空间布陈的“文法”。这一“文法”就像“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马”那样的名词叠进,没有(或少有)介词或连词的提领。文衡山仿云林笔,感叹道:“遥山过雨翠微茫,疏树离离挂夕阳。飞尽晚霞人寂寂,虚亭无赖领秋光。”②一间寂寞的小亭,在“无赖”中寂寞地存在。云林诗云:“岸柳浑无赖,孤云相与还。持杯竟须饮,春物易阑珊。”③无赖方是其所赖。

云林艺术追求孤云出岫之美。他说:“慎勿与时竞,心境似虚舟。”④如坐上一叶小舟,孤行天下。“处世若过客,踽踽行道孤”⑤,他时常将自己想象为一缕孤云,在天际飘渺。张雨赠云林诗说:“孤云岂无托”——这真道出云林乃至中国文人艺术萧散孤行的实质,孤云就是他们的最终依托,他们“托于无托”中。在云林、张雨乃至很多文人艺术家看来,“深泥没老象,自拔须勇志。连环将谁解,旦暮迭兴废”⑥,人世间相互依托,互相牵扯,利益的连环,无所不在的联系和盘桓,遮蔽了真性的光芒。云林着力于“无赖”境界的创造,总是孤云、孤馆、孤石,即使是几棵疏树并立,也呈疏离之态,独立而无所沾系。长水无波,长天无云,老树无栖息之鸟,溪岸无暂放之花。这种种形式语言,都在表现他欲从世界的“连环”中拔出的志趣。

“一痕山影淡若无”,这是李日华评云林的诗句⑦,也道出云林形式创造的一个秘密,就是边际的模糊。“物物者与物无际”(庄子语),与物浑成,没有边际,人与世界共有一天,这是云林绘画形式创造的重要原则之一。在知识的视域中,物与物有了的界限,人与世界有了判隔。云林“冥冥漠漠”的绘画空间创造,是“道未始有封”(庄子语)哲学的直接衍生形式。他往往在诸物之间的联系处作若有若无、影影绰绰的处理。如台北故宫藏云林《安处斋图》,采用李成窠植法,坡冈上

① 《和人见赠》,见明成化刻本《苏文忠公全集》之《东坡集》卷十四。

② 见卞永誉《式古堂书画汇考》卷五十八。

③ 见《式古堂书画汇考》卷五十。云林生写小山竹树为蘖轩老友。台北故宫博物院藏有云林小山竹树图,款:“云林子写小山竹树,辛亥春。”1371 年。此图的真伪待考。

④ 《答张炼师》,《清　阁遗稿》卷二。

⑤ 《次韵酬友人》,《清　阁遗稿》卷二。

⑥ 此乃张雨《赠元镇》诗,《贞居先生诗集》卷二。

⑦ 见周亮工《读画录》卷一所载。

画枯树三株,萧散历落,淡墨勾出石之轮廓,复以淡墨晕染棱角,漫漶其边际,再以浓墨点苔,苔痕历历之态跃现,以见浑沦之势。这样的处理方式是云林的常态。

他着意创造的“微茫”意境,就与此无边际哲学有关。南田说云林画“总在微茫惨淡处”。云林说,其取境在“微茫烟际望中无”,在“源上桃花无处无”,缥缈闪烁,无从把捉。他要在一片空无的世界中,让梨花蒙夜月,柳絮入虚舟。他对僧人画家方崖说,他画中的物,似幻非真,他的追求只在“虚空描不尽,明月照敷荣”——微茫的光穿过生命的窗影。他以微茫之思,寄出尘之想,融进天地寥廓之中。其画关心树影、云影、花影、月影,热衷描写苔痕、藓斑、鸟迹、鹿迒。其诗心敏感脆弱,风林惊宿雨,涧户落残花,油然心动;芳气初袭蕙,圜文复散池,忽起惊魂。其《悼项山清上人》云:“幽旷山中乐,飘摇物外踪。梵余闲憩石,定起独哦松。花落春衣静,云垂涧户重。依依种莲处,林暝只闻钟。”①这是一首少见的悼亡诗,着意烘托微茫空渺的世界,空花自落,静水深流,松风自吟哦,莲花出清芬,悠远的钟声,一如梵教的深深教诲。云林的缥缈,不是笔墨的缥缈,也不是用思的不可捉摸,而是深邃的空茫的智慧,表现的是对人生的透彻觉悟。之所以重微茫,是因他需要一双迷朦的眼,淡化这世界对他的钩牵。他需要一种无分别的形式,来敷衍他去留无系、不有不无的纯思。

四、寂寞:消解动力模式

淡化关系性,与之相应的是,作为空间构成因素之一的运动趋向也随之消解。云林创造的寂寞空间,与中国传统艺术追求的动力模式迥然不同。

康有为说:“古人论书,以势为先。”②我国在东汉时就形成比较成熟的“书势学”,此可谓书学第一法则。书论中讲“书法如兵法”,讲“一笔书”。绘画也讲“一笔画”,在形式内部造势。书家像制造矛盾的高手,将欲顺之,必故逆之;将欲落之,必欲起之;将欲转之,必故折之③,都是为了造就这“势”——内部的动能。

在西方艺术理论中,动能被视为视觉艺术的基本特性。贡布里希认为,造型艺术的视觉空间,弥漫着无所不在的动力因素。他认为,空间不是一种物理存在,而是一种心理形式,在人的心理作用之下,视觉空间孕育着动能。在建筑艺术中,“土石与毗邻的水体及天空构成的一处景观,在这个范围内不同物质之间可以测量的距离就是物理空间的显现。除此之外,物质之间的相互影响也决定它们之间的空间,距离可以通过从一个光源达到一个物体的光能的数量,或者一个物体对另一个物体产生的吸引力的强度,或者一物体运动到另一物体的时间来描述”④。

然而,云林一生艺术似乎都在努力消解这动力。他执意创造一个寂寞的世界,让萧散形式间失去互相关联、彼摄互动的吸引,阴阳摩荡的“势”随着相互关系的缺位而无着落,咆哮的激流消逝于静静的浅滩,喧嚣的浪花归于不增不减的静水,各各一天涯的形式构成因素冷然相对,一任水自漂流云自东。其绘画的空间,可以说是“无动能的视觉空间”。

“戚欣由妄起,心寂合自然”。“寂”,是云林绘画最重要的特点之一。董其昌题云林《六君子图》(今藏上博)说:“云林画虽寂寥小景。自有烟霞之色,非画家者流纵横俗状也。”恽南田认为“寂寞”二字是云林画的命脉⑤。云林的画通过苍莽简淡、秀润天成的笔墨,运用一些程式化的形式符号(如疏树、远山、空亭),创造带有强烈云林色彩的独特空间图式,体现出寂寞、萧瑟、冷逸的气象特点。从存世的《五株烟树图》(今藏故宫博物院)、《六君子图》《溪山图》(今藏上海博物馆)、《枫

① 《清　阁遗稿》卷二。
② 康有为:《广艺舟双楫》卷五。
③ 笪重光《书筏》说:“将欲顺之,必故逆之;将欲落之,必欲起之;将欲转之,必故折之;将欲掣之,必故顿之;将欲伸之,必故屈之;将欲拔之,必故擪之;将欲束之,必故拓之;将欲行之,必故停之。书亦逆数焉。”
④ 贡布里希:《建筑形式的视觉动力》,宁海林译,北京:中国建筑工业出版社 2006 年版,第 1—2 页。
⑤ 《南田画跋》:“云林通乎南宫,此真寂寞之境也,再着一点便俗。”“寂寞无可奈何之境,最宜入想。”

落吴江》(今藏台北"故宫博物院")、《江亭山色》(今藏台北"故宫博物馆")、《紫芝山房》(今藏台北"故宫博物院")等图中可以看出,云林在戮力营造寂寞的精神氛围,表达生命的忧伤和超脱的情怀。在他这里,"寂"大体有四层意思:

第一,寂,是世界的本相。云林说:"山意寂寥知者少,匣藏无使世人闻。"他从本真角度来理解寂寞。他画中萧瑟的林木,漠漠的寒流,近乎绝望而无所之之的流连,其实就是要归于这本真。其"寂"与佛道二家哲学有关。《维摩经》卷三(罗什译本)说:"法常寂然,灭诸相故。"《华严经》卷二(实叉难陀译本)也说:"佛观世法如光影,入彼甚深幽奥处。说诸法性常寂然,善种思惟能见此。"①像云林的《秋庭嘉树》《林亭远岫》《溪山》等图,几乎就是这"常寂"的形式语言。他的画是"静"的。他说:"寂寥非世欣,自足怡静者。"②此寂静不是环境的安静和心情的平静,而是于非时非空的静寂中显露本真。即老子说的"归根曰静"。

第二,在"寂"中息念,"息",就是动力的消解。"息"也是云林艺术的关键词之一。其诗云:"息景无狂驰""息景穷幽玄""聊此息跻攀","息"是他画中的"制动"因素。漠然相对,各各自在,抖落一切尘染。像《容膝斋图》等在近乎绝望的形式空间中,表达不爱不憎、不有不无、不增不减的"息"的思想。他的道园是息兵之地,将狂澜止息于静所,所谓"萧然不作人间梦""幽栖不作红尘客"。人内在幽暗的冲动,在此化为静静的沙岸、若隐若现的云天。他的画是泠然风涛之静所、鼓枻银河之天区,渺无人迹,心可寄之。

云林推宗一种"不应"的哲学。我们知道,心物感应说是中国哲学乃至美学的基础理论之一,《易传》将感应之"咸"卦作为下经之始,《乐记》将心物感应作为大乐产生之本源,《文心雕龙》将"岁有其物,物有其容,情以物迁,辞以情发"作为诗兴的根本。云林的思虑与此完全不同。张羽题其《林亭远岫》说:"洒扫空斋住,浑忘应世情。身闲成道性,家散剩诗名。"他的艺术是"不应"的,决绝于"应世"之情,如庄子所谓"不将不迎"。

第三,寂有"空"意,是谓"空寂"。云林追摩的画中高致"寂寥"一语,本《老子》,其二十四章云:"寂兮寥兮,独立不改。"王弼注:"寂寥,无形体也,无物之匹。"寂,无声也;寥,无形也。寂寥,即无声无形的空灵境界。云林的画总给人云去亭空的感觉,空荡荡的江面,空无一人的孤亭,缅邈而空阔的远山,真是"别无长物"。他的画将"简"的境界推到极致。画梧石秀竹,就是一两株疏桐、几片竹�,傍着孤立的湖石。山水面目更是如此。颇值玩味的是,明初以来著录云林之画者多矣,但说到云林的画面,像张丑、李日华、董其昌、卞永誉、吴其贞、恽南田等,往往所述仅只言片语,因为可以描述的画面布局实在太简单了,不像描述黄公望、王蒙等的作品要费很多笔力才能说清。云林空间创造中的空寂,不是追求画面的疏朗和留白,而涉及云林的整体艺术哲学观念,本质上是即幻即真哲学的体现,也就是他所说的"乃幻岩居,现于室内"。

第四,在"寂"中追求活泼,这也是云林寂寞艺术的突出特点。虽然他的画尽皆寒山枯木,但并不是为了表现"休去,歇去,寒灰枯木去,冷湫湫地去,一条白练去",云林的空间创造仍然落实在对活泼的追求,是一种没有"生香活态"的活泼。

"天风起长林,万影弄秋色。幽人期不来,空亭倚萝薜。"这是元代画家曹云西的一首小诗,这首小诗反映出的趣味,与云林最是接近,几乎可视为云林一生艺术追求的凝聚。董其昌说:"云林画,江东人以有无论清俗。余所藏《秋林图》有诗云:'云开见山高,木落知风劲。亭下不逢人,夕

① 中国佛学也秉持此寂然为本的思想。天台智顗《摩诃止观》卷一上说:"法性寂然。"卷七上说:"法性不动而寂然。"在佛教,寂然乃不染于法,不起念。延寿《宗镜录》卷八十二解释止观学说云:"夫云何一心而成止观?答:法性寂然名止,寂而常照名观。"

② 《清 阁遗稿》卷二《寄穹窿主者》。

阳澹秋影。’其韵致超绝,当在子久、山樵之上。”①云林萧散古木、空亭翼然的境界,与云西异曲同工。高启《题云林小景》诗说:“归人渡水少,空林掩烟舍。独立望秋山,钟鸣夕阳下。”明赵觐题云林画云:“天风起云林,众树动秋色。仙人招不来,空山倚晴碧。”②只是稍微改动了云西之诗。

以上所举云西、云林及后人评云林画的四首诗,反映出元代以云林为代表的艺术的一个重要特点,就是在静寂中追求生命的活络。就像明俞贞木《倪云林画》诗中所说:“寂寂小亭人不见,夕阳云影共依依。”静绝尘氛的空间,像《渔庄秋霁图》(今藏上海博物馆)、《松林亭子图》(今藏台北“故宫博物院”)、《容膝斋图》(今藏台北“故宫博物院”)等,几乎将一切“活趣”等荡去,真是“寂然”了一切,没有飞鸟,没有云霓,水中没有渔舟,亭中没有人迹,甚至没有一片落叶在飘飞,画面似乎被“凝固”了。真是:“当万有俱寂之时,有些事情发生了,一朵浪花出现了”。这正是禅语“无风萝自动”所表现的境界。云林自题《良常草堂图》:“一室良常洞,幽深古太茅。风瓢元自寂,畦瓮不知劳。”风瓢元自寂,意同于禅家“无风萝自动”,寂寞的世界里,照样有飞花入座香。

明汪砢玉说:“水墨不难于苍古,而难于穉秀,故春之始阳,花之犹含;女之早娇,香色态趣,冲然媚人,请以此观云林笔,莲峰鹤岭中人。”他以云林为“莲峰鹤岭中人”,以寂寞的空间创造,追求无边的春意。云林说:“尸坐以默观,静极自春回。”③他的空寂的追求,不是寂然而灭,风林的高旷,汀渚中的涵玩,远浦的收放等,均是意趣之宇宙。他的寂寞是“花落庭前树,风吹溪上舟”,画中虽无舟,却见虚舟天河竞渡;他的画是“源上桃花无中无”,虽无桃花,却有万般馥郁。其画的绝对空间,是心灵腾挪的世界。在凝滞之中,意度在流,在长天无物中,身云在飞。无托中的有托,不动中的自动。他的画诠释了禅家“飞鸟不动”的真义。

“无风萝自动”,是理解宋元以来中国艺术的一个重要原则,它由道禅哲学影响而产生,深刻地影响着文人艺术发展的进程。我在以前的研究中,将此称为“让世界活”,以此区别于“看世界活”的艺术创造方式。云林是其中极具代表性的艺术家。

正是在这个意义上可以说,云林的绘画空间,是一种“无动能的动力空间”。

五、苔影:抹去时间痕迹

元郑元祐(1292—1364)评云林画说:“倪郎作画如斫冰。”④云林作画,就像造一个无上清凉世界,清净无尘,又冷逸清寒。看他的画有一种扑面而来的凉意。初接触他的存世之作,你会觉得这些作品可能都作于秋冬,因为画中分明都有或浓或淡的冷寒气氛。但细究会发现,存世云林画迹很多作于春夏以及江南还笼罩在暑气余威的初秋时节,真正作于秋末和寒冬的作品很少。面对葱绿的太湖两岸风光,处于温热的气氛之中,云林只是纵横淡写秋声,一味突出荒寒寂历的境界,力图抹去时间的痕迹。前人评其画云:“写得云林一段秋。”⑤这不是画家表现能力的单调,与他深邃的存在思考有关。

他的《岸南双树图》(又作《古木竹石》)⑥,题作于至正十三年(1353)二月晦日,是一个早春季节。1352 年,云林因避乱离开无锡,至吴淞甫里住友人家,次年早春告别友人,作画并题诗以赠,诗云:“甫里宅边曾系舟,沧江白鸟思悠悠。忆得岸南双树子,雨余青竹上牵牛。”画惟作疏树两株,挺拔有力,后有数片寒竹,勾染后点苔,气氛清逸。整个画面给人萧疏清冷老辣的感觉,完全没有江南春来之时的葱绿和柔嫩。

① 见《画禅室随笔》卷三。江兴祐校点本《清 阁集》卷三,以此诗为云林所作。故宫藏《林亭远岫图》上录有卞同题云:“云开见山高,木落知风劲。亭下不逢人,斜阳澹秋影。”只有“斜”一字之别。

② 据李日华《六研斋随笔》卷一著录云林《耕云图卷》之题跋。

③ 《冬日窗上水影》,《清 阁遗稿》卷二。

④ 《侨吴集》卷五。

⑤ 云林《南渚图》钱仲益之跋。据《味水轩日记》卷二引。

⑥ 今藏普林斯顿大学艺术博物馆,上有陈仁涛和张大千收藏印,画塘有文徵明题跋。曾经缪曰藻《寓意编》著录。

故宫藏其《林亭远岫图》,题作于癸丑(1363)夏五月初十。虽是盛夏,画中却是枯槎当立,学营丘法,以湿笔画出的碎枝,更见冷寒之状。远目遥岑,也是气象萧森。颇有他评李成画所言“林木苍古,山石浑然,径岸萦回,自然趣多”的特点。图中有元末明初高启、顾敬、吕敏(字志学,藏此画者)、王璲(汝玉)、王行、张羽、顾弘、卞同、陈则、金震、徐贲、俞允等多人题跋,几乎都将此视为秋景。这些题跋,似也不是有意的误读,是对云林画中萧瑟清逸境界的恰当感受。题画者不可能不知道作画具体的时间地点,但他们没有觉得有任何不恰当的地方,因为不仅云林深知,一般倾向文人艺术观念的论者也知道,文人画妙在骊黄牝牡之外,而不是表面的形式。

至于他的传世名作《幽涧寒松图》(藏于故宫)也是如此,“秋暑”中送一位远行的朋友,天气燥热的初秋,云林却将其处理得寒气瑟瑟。他的代表作《渔庄秋霁图》(今藏上海博物馆)画秋天之景,自题诗有“秋山翠冉冉,湖水玉汪汪”,画面完全没有成熟灿烂的秋意,惟有疏树五株,木叶几乎脱尽,一湾瘦水,一痕远山,灿烂翻为萧瑟,躁动归于静寂。

云林画中的题识往往喜欢作清晰的时间交代,甚至详细注明在何地、因何事、为何人画,交代自己当时的处境,或分别,或追忆,或席间信笔,时、空都是具体的。而他的画面空间却极力荡去一切时间印记的刻痕,除去某人在某个时刻出现于某地的叙述,往往是一片石,几片竹,枯木参差,寒水淡淡,远山隐隐,全无某地存在某物的具体,没有某个特定时刻的际会。在他的“无人之境”中,似乎一切叙述都交给了冷逸。

云林的艺术,是在作“时间的遁逃”。其一,其绘画空间极力抹去时代痕迹,他的画是非叙述性的,超越记录一般事件的特性,以一种“普遍性的符号”表达他的纯思。荒野之中的茅亭(云林将早年画中的屋宇简化为野外空亭,就与时间超越有关),不泛一丝涟漪的水面,若隐若现的远山,可以出现在任何时代。人们评其画,常言其于暮色之中、秋风之时,其实云林的努力在没有朝暮、没有春秋,脱略景物随时间变化的节奏,呈现不来不去、无生无灭的生命本相。其二,无瞬间性,也即没有任何标识活动性的符号出现。造型艺术的特点是捕捉一个最具张力的片刻,将其表现出来,德国美学家莱辛在《拉奥孔》中通过希腊雕塑对此有详细分析。而云林艺术却是非叙述性的,荡去化静为动的瞬间性特点,一任其寂寞。没有人在亭中,没有鸟在天上,没有舟在水里,没有远山泻落的瀑布(这是中国山水画最喜欢使用的符号),一切表示特定瞬间的图像因素尽皆弃去。其三,无变化特征。云林画的空间,是一个非变化、无生灭的世界,既不枯朽,也不葱翠;既不繁茂,也不凋零(如云林画萧瑟寒林,地上没有落叶)。他尽可能删汰可能造成过程性表述的语义暗示。其画中几个主要符号,古拙无用的散木,永不凋零的竹(竹为长春之花,他画竹赠人,谓“此君真可久”),亘古不动的假山,以及永恒的远山(其诗所谓“世情对面九疑山”,世情瞬息万变,而山永远端然不动),都以其“不老”、不随时间流动而成其程式化符号。在他看来,“千载事还同”,成住坏空都是表相,他要表达一种不变的真实①。

云林绘画非时间性思想受到庄子“不将不迎”、佛教“无生法忍”哲学的影响,但根源还是来自他直接的生命感觉。他的生平绝唱《江南春》诗写道:

> 汀洲夜雨生芦笋,日出曈昽帘幕静。惊禽蹴破杏花烟,陌上东风吹鬓影。远江摇曙剑光寒,辘轳水咽青苔井。落红飞燕触衣巾,沉香火微萦纷尘。(《清　阁遗稿》卷六)

在一个微茫的春天,春花落满衣襟,春风扑面,杏花春雨江南的温润将人拥抱。为何这温柔的梦幻,转眼间归于空无?人的生命如此美好,感受生命的触觉如此敏感,追求无限性延伸的动力如此强烈,然而就像这倏忽飘去的春,一切都无可挽回地逝去。人徒然地将种种眷恋,一腔柔情,付与落花点点。那历史上的种种兴衰崇替,也如这春风

① 李日华题云林诗云:“寒沙细细插江流,木老陂荒葭菼秋。书卷不离黄犊背,钓竿只在白　洲。千秋战垒孤烟没,三楚精灵落日留。自笑平生臂鹰手,尽将雄思写矾头。”(《味水轩日记》卷四)木老陂荒葭菼秋,一种枯朽的、凝定的存在,一个不在时间维度中展开的不变之物,成为云林笔下永恒的“矾头”(此指山水面目)。

荡然。那不世的英雄,如今安在?即使有累世的功名,还不是飘渺无痕。云林坐在清晨的静室,一缕茶烟,漾着他如雪的鬓丝;几朵浮云,飘来几许缱绻,将他推向寂寞的深渊。在熹微的晨曦中,忽听到取水的辘轳声声凝噎,布满苔痕的古井里,暗影绰绰,似丈量出历史的纵深。云林的《江南春》——这一引发后来吴门艺术家深沉阔大咏叹的轻歌①,不是破灭之歌,而是人生命价值的反思之歌。

苔痕是最能体现云林这方面思考的一个符号。云林是中国艺术史上最重视苔痕的艺术家之一。胡宁题其《山郭幽居图》说:“千年石上苔痕裂,落日溪回树影深。”②这真是对云林艺术精湛的概括,它道出了云林艺术追求“瞬间永恒”境界的实质。苔痕历历,寓示时间的绵长,而落日余晖下的清溪回旋、树影深深,则是当下的鲜活,云林的艺术大要在弥灭时间的界限,将当下的鲜活糅入历史的幽深中。奚昊题其《溪亭山色图》说:“朝看云往暮云还,大抵幽人好住山。倪老风流无处问,野亭留得藓苔斑。”③在他看来,云林的“风流”,在“野亭留得藓苔斑”中。苔痕是一个与时间相关的符号,它寓示时间的绵长,而人却要在当下此在“出场”,时间的有限与无限构成张力,云林的艺术于此作时间的遁逃。

苔痕如一种覆盖物,所谓“苔封”——封存了时间,封存了人与世界的种种沾系。“苔封”突出不变性,任凭世态风云变化,我只在亘古不变中葆有初心,封着真实,封着永恒,封着春花秋月。“苔封”更强化其画中寂寞无可奈何的气氛,云林诗所谓“斋居幽阒无人到,屐齿经行破藓封”,在苔封中听天地的声音。他题《春林远岫图》说:“我别故人无十日,冲烟艇子又重来。门前积雨生幽草,墙上春云覆绿苔。”不去掀起苔痕封起的世界,因为其中掩藏的幽暗冲动,会给人带来绝望。苔痕更泯灭了知识的纠缠,长满苔花的老屋,是这样生动地呈现出人生命的无奈和清澈。

苔痕强化了云林绘画的高古情怀。中国艺术中的“高古”,不是对往古的追逐,而是无古无今的超越情怀。云林以他萧疏的笔致、荒寒的境界、寂寞的气氛,复演了一个高古纯粹的真实世界。所谓“苔生不碍山人屐”“点点青苔欲上衣”“黄昏蹑屐到苍苔”“苔石幽篁依古木”,等等,他要到地老天荒的超越境界中寻找生命真实。青苔历历,潜滋暗长,人在与时间悬隔的世界中拾步,所谓“积雨琴丝缓,沿阶藓碧滋”“阶前生绿苔,参差松影乱”“鹿饮荒池水,蜗耕石径苔”,一如他晚岁避居的蜗牛居,总是迟迟、舒缓地打开生命的细径,一如蜗牛在布满苔痕的小径中耕种,这与“竞”“疾”“逐”的蝇营狗苟世相迥然不同,无声无息,自在圆满。

他将这苔痕梦影都归于历史沉思:“余适偶入城,本是山中客。舟经二王宅,吊古览陈迹。松阴始亭午,岚气忽敛夕。欲去仍徘徊,题诗满苔石。”④心意落在苔石上,言其恒定,不为世移。无争斗之欲,无竞进之思,不让朝三暮四的世界污染。他的“辇路苔花碧,御沟菰叶生”诗句,意味深长,王朝和威势,那样的喧腾,也随风吹雨打去。他有诗云:“石间有题字,苔蚀已难辨。”立碑而纪功扬名,经历世变,而连碑文本身也为苔痕剥蚀,真是“铜砣荆棘”(西晋索靖语),曾经的喧闹,曾经的名声,曾经的情仇爱恨,都在历史的风烟中消逝。他过一位友人旧居,曾与友人雅聚的追忆萦然在目,而今主人已逝,旧宅没于苔痕中。他写道:“女萝垂绿翳衡门,野水通池没旧痕。有道忘情观物化,清言如在想人存。凄凉江海空茅宇,惨淡烟埃委石尊。一奠山泉荐芹藻,古心寂寞竟谁论。”⑤凄凉江海,是无边的永恒;而曾经的一灯如

① 吴门沈周、文徵明、唐寅、文嘉等在云林《江南春》诗的影响下,创作了大量的江南春诗,并有多种形式的《江南春图》的出现。云林《江南春》诗万历刻本所录不全。详细的考辨见谷红岩博士论文《江南春》(北京大学2013)。

② 胡宁跋云林《山郭幽居图》,《珊瑚网》卷三十四。

③ 据《珊瑚网》卷三十四著录。

④ 《己卯正月十八日与申屠彦德游虎丘得客字》,《清 阁遗稿》卷二。

⑤ 《同通书记过郑先生旧宅》,《清 阁遗稿》卷七。

豆已熄灭,曾经的居所茅宇已空落,只留下石上的几缕烟痕,人生如雪泥鸿爪,如芭蕉雪影,都无执实,无可留驻。诗中漫溢着抚慰人生之意。

王蒙题云林《五株烟树图》(今藏故宫)云:“云林弃田宅,携妻子,系舟汾湖之滨,日与游者,皆烟波钓艇、江海不羁之士,回视乡里,昔日之纷扰如敝屣,真有见之士也。”云林这试图抹去时间之痕的绘画空间,与他的生命感悟密切相关,具有深沉的历史感。

六、蘧庐:重置无量空间

云林的绘画艺术空间,似专为“一花一世界、一草一天国”的哲学思想而创造的。云林有一首著名的题画兰花诗:“兰生幽谷中,倒影还自照。无人作妍暖,春风发微笑。”他通过一朵兰花图,演绎了传统思想中自性圆满的哲学。一朵空谷中的兰花,在寂寞的处所,没有人来欣赏它,没有人给她温暖,它照样自在开放,云林虽然少有专门的理论论述,但他的思想极富穿透力,他通过其艺术表达,将这一艺术哲学思想的精要突显出来。

云林绘画“绝对空间”的基本特点之一是不可计量,它是“无量”的,不“以人为量”,而“以物为量”。以物为量,脱略人的知识、理性,让世界纯然呈现。顾阿瑛不无幽默地说,云林的画是“作小山水,有高房山”——高房山是当时极负盛名的前辈画家高克恭(1248—1310)。这位玉山园主的意思是,云林的画虽然多为小幅(传云林生平不作大画,传世之作的确可以印证)①,没有多为大幅巨障的高房山乃至中国山水画史上的大叙述,没有那种千里江山的气势,但照样有磊落不可一世的风神。浪漫的杨铁崖评云林说得好:“万里乾坤秋似水,一窗灯火夜如年”——万里乾坤,无限之空间;夜如年,绵延之时间。一窗灯火者,当下存在之短暂;秋水者(“乃见尔丑”,此用《齐物论》意),存在空间之渺小。云林绘画的微小空间有吞吐大荒的高致,瞬间体验中有涵括千古的情怀。

“云林小景”已然成为画史上的熟用语。这是一种特别的图像语言,他的画常常是老树一株,疏叶凋零,丛筱石坡,各有幽致。老杜诗曰:“乾坤一草亭”;云林有云:“天地一蘧庐”②,二者意即一也。后人就有评云林的疏林空亭之作为“万里乾坤一草亭”③。在老杜和云林看来,正如庄子所言,人生等寄客,世界只是人短暂的栖所,是一“蘧庐”(云林画的亭子,就寓有此意),世界留给人的是有限的此生和无限的寂寞。云林的寂寞艺术,指出一条超越的道路,不是选择远离尘俗,而是要在胸中起一种超越之志,像他的《容膝斋图》,画陶潜《归去来兮辞》文意,容膝者,极言人的有限性,人在世界上占有的时间短暂、空间渺小,即使有华屋万间,也只是“容膝”;即使有百年之寿,也等同朝菌,一如这江边的空亭,寂寞而可怜。但在妙悟的心灵中,一亭,则是缅邈的历史和无限空间的交汇点,一粒微小生命也可同于荒穹碧落,作傲岸之游。他有诗云:“古井汲修绠,空斋　素弦。”——古井,无风波之谓也。空斋,亦如其画中空亭,无人可与语,无所沾系也。(gēng,意为维系)以素弦,素琴(所谓无弦琴)淡然,无声无息;空亭萧瑟,寂寥无形。云林修来妙悟之长绳,来汲此无波之井水;置一空亭,听天地之音声,由此而成就圆满俱足之生命。

他赠陈惟寅诗云:“无家随地客,小阁看云眠。”④他和惟寅一样,都是无家随地之客,被“掷”入世界中,超越有限,具“无滞之身”,才有江湖万里之天。云林的画——他的窠木竹石和山水小幅,虽也可追溯到晚唐五代大家笔墨和题材的踪迹,但其载负的内涵则是出自云林一己的生命体悟,无论是江亭望山、林亭远岫、秀石梧桐,还是懒游窝、容膝斋、蘧庐、安处斋等作品,几乎都是为

① 李日华《味水轩日记》卷一云:“沈石田仿倪云林小景,上作嵯峨高岭层叠而下,林树劲挺,笔笔露刷丝蟹爪,真杰作也。有题句云:‘迂倪戏于画,简到更清癯。名家百余祼,所惜继者无。况有冲淡篇,数语弁小图。吴人助清苑,重价争请沽。后虽多学人,纷纷堕繁芜……’”

② 《蘧庐诗并序》,《清　阁遗稿》卷三。

③ 明华幼武《为吴子道题云林画》,《黄杨集》卷下,明万历四十六年华五伦刻本。

④ 《六月六日卢氏客楼对雨一首呈维寅》,《清　阁遗稿》卷三。

生命超越而作,带有坚定的生命信心,几乎有一种“准宗教性”内涵,寂寞的、神圣的、清澈的、高迥特立的情志寓于其中。赠惟寅诗中所说的“好转船头去”一句,是云林生命的醒悟,他要换一种思路,换一种活法,他的绘画空间形式,就是这一新思路、新活法的标识。

“小阁看云眠”的审美心胸,是云林艺术哲学的精髓,也体现出中国传统艺术“以小见大”思想的精髓。“小阁”者,容膝也,言人之处境。云眠者,一如云林诗所说,“因同白云出,更与白云归;白云无定处,岂只山中住”,所谓身同白云与尘远是也。优游不迫,从容东西,虽小阁中,可披览江湖之事,可驰骋天下之怀。这里的“看”,非外在之览观,乃是与世界优游,也即前文所言对境的解除。云林转过的“船头”,关键在改变一种“看”法。

儒家“万物皆备于我”哲学和道禅与物优游的理论,成为云林“小中见大”哲学的思想基础。李日华曾见到云林《西神山图》(图今不存),作于早年。李日华录其诗云:“谁言黄虞远,泊然天地初。回首抚八荒,纷攘蚍蜉如。愿从逍遥游,何许昆仑墟。”①他早年于兄长倪文光的道观玄文馆学习,就深谙“蓬莱水清浅”的道理,就知道飘渺的神灵其实就在当下直接的体悟中,在生命的践履中。他一生好名物,精鉴赏,但点滴推崇的是平凡的生命、清洁的精神,一碗茶,几卷书,清洁所,几高人,就可逍遥终日。他尽散家中之物,如佛道之“苦行”,也是如此。他画中出现之物,无华楼丽阁,无宝船香室,只是一片萧瑟的景,寄托翛然的意。

身为江南三大雅集主人、世有家财的云林,深领“小阁”的妙韵,欣赏小花的缱绻。看他的画,如仅知其寂寞、萧疏、冷逸,似显不够,这里更有充满圆融、放旷高蹈和从容潇洒,他的《容膝斋图》,不是展现居所狭小的难堪和渴望垂怜的环顾,主题就落在优游和从容,没有凄然可怜的情愫,洋溢着生命的欣喜。他的画真可谓无一物者无尽藏,有花有月有楼台,未出现于画中,即在此画中。也就是云林念念在兹的“源上桃花无处无”。他的画,如佛教因明学的“遮诠”,是佛教逻辑上的否定命题,通过其特别的空间布陈,表达类似于“遮诠”——说一物就不是一物——的思想,所谓花非花、鸟非鸟是也。

他为好友张以中画《良常草堂图》(图今不存),题诗云:“身世萧萧一羽轻,白螺杯里酌沧瀛。逍遥自足忘朋宴,漫浪何须问姓名……”②一个偏僻的处所,一个简单的世界,只要心灵通透,白螺杯里,自有沧瀛之广大,逍遥而自得圆满。他为一位姓孙的朋友画《雪林小隐》,题诗云:“天地飘摇一短篷,小窗虚白地炉红。翛然忽起梨云梦,不定仍因柳絮风。鹤影褵褷檐上下,鹿近散漫屋西东。杜门我自无干请,闲写芭蕉入画中。”③读这样的诗,似乎能读出其江亭望山、林亭远岫、清溪亭子之类作品的用意,他写萧瑟的境,其实是“闲写芭蕉”——生命短暂,如“中空”的芭蕉,权当作短暂寄托的“绿天庵”。他在此幻景中,粉碎柳絮纷飞的牵扰,直入红炉点雪的彻悟。

云林常以至简之法表达至深之思。张丑《真迹日记》载云林于 1361 年所作《优钵昙花图》,题云:“十竹已安居,忍穷如铁石。写赠一枝花,清供无人摘。”上有多人题跋,其中杏村主人题云:“云林刻画称神手,不写人间万卉花。窃得一枝天是种,懒涂红白自清华。”由“万卉”压为“一枝”,不是量上的减损,而是当下圆满哲学使之然。北宋林逋诗云:“山水未深鱼鸟少。”云林也追求这样的境界,林逋节制的表现方法对他有很大影响。世俗喜欢宣泄,喜欢滔滔地宣说,而他则提倡节制、收敛、迟滞。他的笔意迟迟,有一种欲语还吞的效果,如秋末冬初时节,天地在敛收。云林将此称为“啬”道(此来自老子哲学),他将可有可无的符号删去,删出一个清晰的、雅净的、不使人目迷五色的空间,如清秋中的高天、雪后的

① 《六研斋二笔》卷二。

② 此画为以中所作,以中之祖父为张监(鹤溪),有二子张经(德常)、张纬(德机),其《水竹居图》上就有张纬之题跋。张以中与云林为友。

③ 《清　阁遗稿》卷七,《题孙氏雪林小隐》。

溪涧。

云林的小画图中,有大腾挪。安岐就曾评其画说:“晚年一变,遂有关家小景,古宕之致。尝自谓合作处,非王蒙辈所能梦见。”①张雨说他:“居然缩地法,挈入壶公壶。”②云林有诗云:“餐霞非腥腐,物化自修短。”短长之别、大小之辨,都是溺于外物、溺于尘俗之想,人与世界的沟壑,是心灵所造成的。去除这一计量的考虑,一朵小花,就是一个“圆满的世界”。云林有诗云:“吹笙缑岭月,理咏舞雩风。”前一句说道教境界,后一句说儒家气象,所谓“喟然点也宜吾与,不利虞兮乃若何”(云林诗句)。都是说人的性灵优游。他有诗云:“手攀月窟蹑天根,已识乾坤即此身。安乐窝中方寸地,浩然三十六宫春。”③关键是方寸之地中腾挪,心安即满足,乾坤即己身。

On“Absolute Space”in Ni Zan’Paintings

Zhu Liangzhi

(*Department of Philosophy*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Ni Zan was one of the famous painters in the Yuan Dynasty. He created an unique form of space in his paintings, which can be called“absolute space”because it is beyond the subject-object dichotomy. It is the representation of an individual’s life experience which always happens in an instant, therefore it cannot be duplicated and becomes unique. It is significant that this kind of space is not a space in the sense of physics, but in the sense of human existence. Although this absolute space has to show itself in certain forms, it has transcended all kinds of forms. This absolute space can help the viewers to understand Ni Zan’s artistic conceptions and life philosophy, which are characterized with the breaking of traditional relationships, the deconstruction of driving forces, the transcendence of time, and the display of the whole by the small.

Key words: Ni Zan (倪瓒), painting, absolute space, display of the whole by the small

(责任编辑　　刘曙光)

① 安岐《墨缘汇观》卷三。

② 《题元镇为作天池石壁图》,《贞居先生诗集》卷二。

③ 《清　阁遗稿》卷八。